

Alexandre Magno, caçador de leões: Mosaico de Pela e a doação de Crátero em Delfos

Thiago do Amaral Biazotto¹

Submetido em: 05/07/2020

Aceito em: 19/11/2020

Publicado em: 09/12/2020

Resumo

Este artigo advoga em favor de uma conexão entre o *ex-voto* de Crátero em Delfos e o Mosaico de Pela, que mostra uma cena de caça com dois caçadores. Também busca demonstrar que o mosaico é uma cópia das esculturas originais, feitas por Lísipo e Leocares, e, ademais, que a Casa de Dioniso pode ter pertencido à família de Crátero.

Palavras-chave: Alexandre Magno; Caça ao leão; Arte helenística; Mosaico de Pela; Crátero.

Abstract

This article argues in favor of a connection between the Craterus' *ex-voto* at Delphi and the Pella Mosaic, that shows a lion hunting scene with two hunters. It seeks to demonstrate that the mosaic is a copy of the original sculptures, made by Lysippos and Leochares, and, moreover, that the House of Dionysus may have belonged to Craterus' family.

Keywords: Alexander the Great; Lion hunting; Hellenistic art; Pella Mosaic; Craterus.

¹ Universidade Estadual de Campinas. Trabalho financiado pelo CNPq (141445/2019-0). Este artigo é derivado de minha pesquisa de doutoramento em curso, orientada pelo Prof. Luiz Marques, a quem agradeço, pela orientação e inspiração. Também registro minha gratidão à Prof^a Patricia Meneses pelo apoio constante.

Introdução

[Alexandre], de fato, se desgastava de forma mais estrênuamente nas campanhas e nas caçadas, angustiando-se e arriscando-se. Chegou ao ponto de um embaixador lacedemônio, que estava ao seu lado enquanto ele abatia um enorme leão, dizer-lhe: “Valentemente, decerto, Alexandre, disputaste o reino com o leão!” Crátero consagrou essa cena de caça em Delfos, com estátuas em bronze do leão, dos cães, do rei combatendo o leão, e dele mesmo, [Crátero], acudindo em socorro do rei; algumas [dessas estátuas foram] esculpidas por Lísipo, outras por Leocares. Plutarco. *Vida de Alexandre*. 40, 3-4.²

Em 1957, Charalampos Makaronas foi responsável por descobrir o chamado Mosaico de Pela. Agraciada com fortuna crítica oceânica, a obra encontrada na capital da Macedônia é um dos pilares iconográficos da cinegética helenística [Fig. 1]. Além de enorme qualidade figurativa, seus possíveis pontos de contato com a doação de Crátero em Delfos, citada por Plutarco no excerto acima, têm motivado estudiosos a se debruçarem sobre o painel. Este estudo buscará analisar a obra de Pela a partir de três pontos centrais: seu local de descoberta, a chamada Casa I.1, colocando em linha de conta seu programa iconográfico *in toto* e as relações com outras obras de mesma procedência; as conexões entre o painel e a comissão de Crátero, inclusive seu epigrama comemorativo, assinado pelo filho do veterano; e, por fim, o aspecto escultórico do Mosaico de Pela, que abre brecha para o cruzamento de sua figuração com a de grupos célebres, como os Tiranocidas.

² [...] ἐπέτεινεν οὖν ἔτι μᾶλλον αὐτὸς ἑαυτὸν ἐν ταῖς στρατείαις καὶ τοῖς κυνηγεσίαις, κακοπαθῶν καὶ παραβαλλόμενος, ὥστε καὶ Λάκωνα πρεσβευτὴν παραγενόμενον αὐτῷ λέοντα καταβάλλοντι μέγαν εἰπεῖν: ‘καλῶς γε, Ἀλέξανδρε, πρὸς τὸν λέοντα ἠγώνισαι περὶ τᾶς βασιλείας.’ τοῦτο τὸ κυνήγιον Κρατερός εἰς Δελφοὺς ἀνέθηκεν, εἰκόνας χαλκᾶς ποιησάμενος τοῦ λέοντος καὶ τῶν κυνῶν καὶ τοῦ βασιλέως τῷ λέοντι συνεστῶτος καὶ αὐτοῦ προσβοηθούντος, ὧν τὰ μὲν Λύσιππος ἔπλασε, τὰ δὲ Λεωχάρης. Exceto quando houver indicação contrária, todas as traduções são de minha responsabilidade. Para situar o trecho de Plutarco no âmbito da campanha asiática de Alexandre, ver BRIANT, Pierre. “Les chasses d’Alexandre”. *Ancient Macedonia*, n. 5, 1993, pp. 267-277.

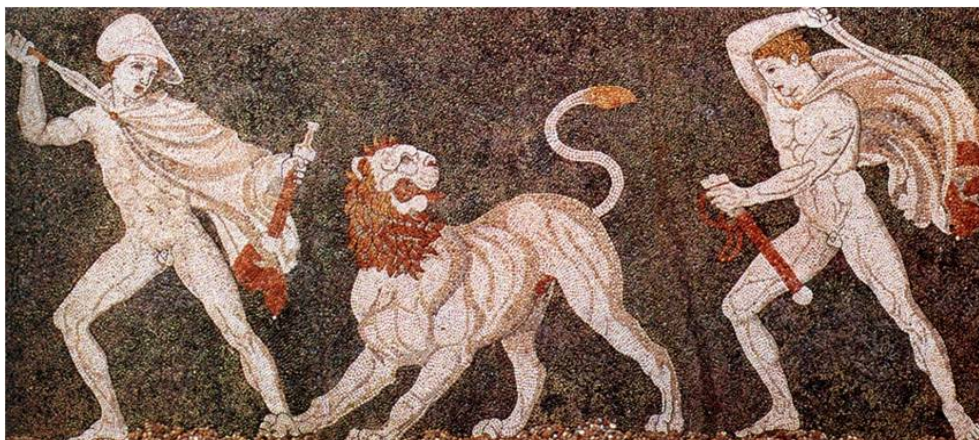


Figura 1

Mosaico de Pela, com caça ao leão. Oriundo da Casa de Dioniso, Pela, c. 325-300 a.C.

Museu Arqueológico de Pela.

Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lion_hunt_mosaic_from_Pella.jpg>

Após averiguar este conjunto de fontes, o artigo buscará demonstrar a hipótese de que o Mosaico de Pela reúne suficientes elementos para ser classificado como uma reprodução, em suporte distinto, do conjunto escultórico criado por Lísipo e Leocares. Alguns traços da produção desses escultores, particularmente do primeiro, se fazem presentes no painel, e, à parte as ferramentas formais, o contato de Alexandre e sua grei com o grupo dos Tiranocidas, bem como a materialidade do mosaico e sua disposição especial na Casa I.1, serão mobilizados com este propósito.

Mosaico de Pela: elementos iconográficos e disposição espacial

O local de descoberta do Mosaico de Pela é a chamada casa de Dioniso, gigantesca mansão com 3.160 m², ocupante de quase todo o quarteirão em que se instalava [Fig. 2]. Há resquícios de escadas no edifício, o que pode indicar a presença de dois ou mais andares, sendo o primeiro utilizado como face pública da casa (“house’s public face”), na definição de

Cohen³ [Fig. 3]. É no primeiro piso que se instalam os mosaicos que interessam a este estudo.



Figura 2
Visão parcial da Casa de Dioniso, c. 325-300 a.C.
Disponível em <<http://pella.virtualreality.gr/en.html>>

³ COHEN, Ada. **Art in the Era of Alexander the Great: Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions.** Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 64.

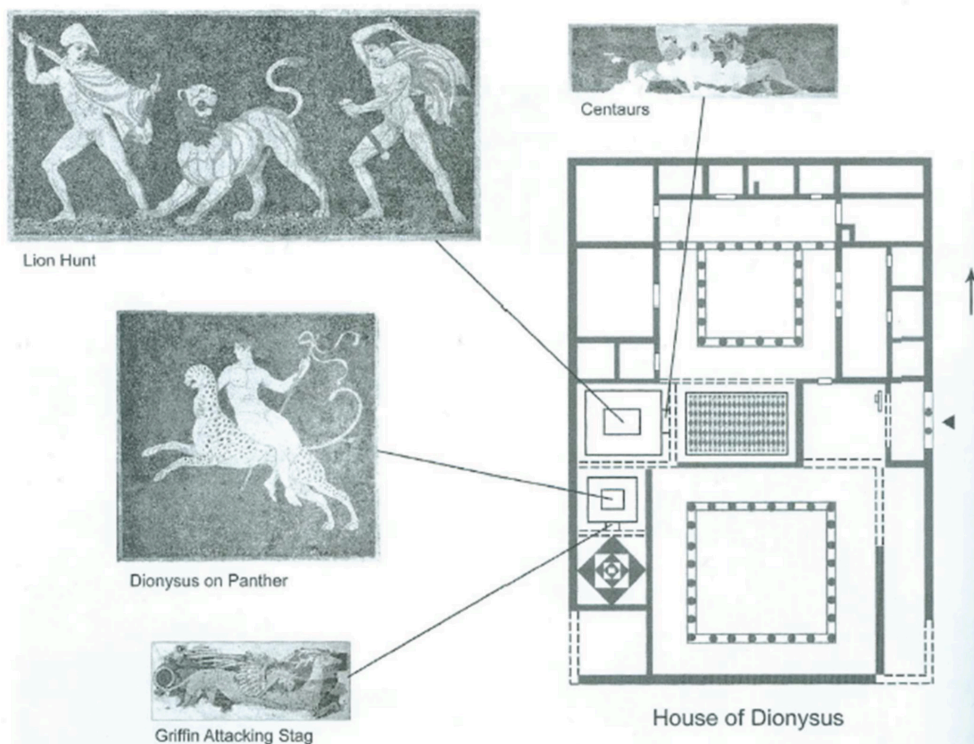


Figura 3

Plano da Casa de Dioniso com a localização de seus mosaicos

Original de Mary Todd *et alii*. Retirado de COHEN, Ada. **Art in the Era of Alexander the Great: Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 66.

O painel que nomeia a residência é um mosaico de tipo *andron*, com 2,72 x 2,69 m, no qual Dioniso, portando o tirso de praxe, monta uma pantera [Fig. 4]. Próximo ao painel do deus, um mosaico de dimensões mais modestas figura o ataque de um grifo ao veado. O embate entre os centauros é o tema de outro pequeno mosaico, que serve como aperitivo para o painel da caça ao leão, que, por sua imponência figurativa e volume avantajado, atua como metonímia dos demais, assumindo o nome da capital macedônia: Mosaico de Pela.

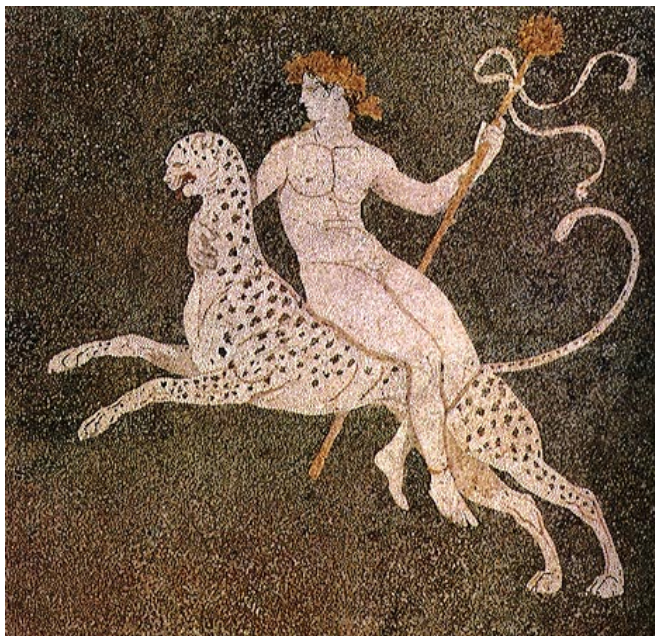


Figura 4

Dioniso monta a pantera

Mosaico de seixos, oriundo da Casa de Dioniso, Pella, c. 325-300 a.C.

Museu Arqueológico de Pella

Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dionysos_mosaic_from_Pella.jpg>

Trata-se não somente da obra com as dimensões mais fartas da Casa de Dioniso – 4,90m x 3,20m, originalmente com uma moldura floral não translada ao Museu de Pella – mas também daquela que se localiza no ponto mais nobre da mansão, como será discutido abaixo. Montado com seixos e contornos de terracota, o Mosaico de Pella tem a beleza conectada à sua simplicidade: dois caçadores e um leão são componentes satisfatórios para retratar fulgurante cinegética.

À partida, é notável como, da cintura para baixo, ambos os caçadores possuem postura quase idêntica, com uma perna firmada ao solo e a outra em movimento. Contudo, o gesto, atributos e compleição das duas figuras se diferem em outros pontos. O caçador à esquerda tensiona seu braço direito até a altura do pescoço, portando a lança que deverá abater o leão. O braço esquerdo é menos visível, quase todo coberto pela clâmide, mas é

possível notar que ele empunha uma espada – ainda embargada, contudo. A figura parece usar a canhota para medir a distância que a aparta do felino, ao mesmo tempo em que prepara o arremesso derradeiro. O acessório que porta à cabeça, *kausia* ou pétaso, é o único atributo a diferenciá-lo de seu companheiro de venatória.

O caçador à direita empunha a bainha com a mão esquerda, mas ela está vazia – a espada, à direita, se encontra com a clâmide esvoaçante às costas, preparando a investida. No máximo de sua tensão muscular, como bem demonstrado pelo tórax e pelo braço esquerdo, o segundo caçador aparenta acudir à cinegética de forma aflita, como se viesse em disparada.

Entre as três figuras do Mosaico de Pela, a do leão é a de maior dificuldade. A fera parece projetar seu corpo para trás, intenção demonstrada pelas patas dianteiras recuadas e as traseiras em elevado grau de tensão, como se o felino se visse acossado pela lança. No último instante, porém, o animal parece se dar conta de que seu algoz é outro, que o ataca pela retaguarda. Para o leão, esse segundo caçador é a “perdição que irrompe do Leste”, como escreveu Thomas Mann em outro contexto⁴. Resta à fera apenas realizar movimento estrênuo, buscando a derradeira encarada em seu carrasco.

Eloquente por si só, a cinegética de Pela é amiúde relacionada a outros painéis descobertos na capital macedônia. O mais conhecido deles é o chamado Mosaico de Gnosis. Figurando a caça ao cervo, a obra é famosa por diversas razões, em particular pela inscrição ΓΝΩΣΙΣ ΕΠΟΗΣΕΝ, primeira assinatura em mosaico de que se tem notícia. Preservado *in situ* na Casa do Rapto de Helena, a obra é estimada entre 325 e 300 a.C., e diversos comentadores têm apontado que sua produção foi posterior ao painel da cinegética leonina, em virtude de suposto refino técnico mais apurado⁵.

⁴ MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Tradução de Herbet Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 [1947], p. 245.

⁵ COHEN, *op. cit.*, p. 10.

Com 3,24m x 3,17m em sua cena principal, o mosaico é circundado por belíssima moldura floral, com intenções tridimensionais. Os dois caçadores, figurados de forma quase simétrica, atacam o cervo em perfeita coordenação, sobre o solo rochoso. O personagem à esquerda usa o machado duplo, que ergue por detrás de sua cabeça. O caçador à direita agarra o cervo pelos chifres com a mão esquerda, enquanto, à destra, empunha a espada. Um detalhe que valoriza a composição é o pétaso, que esvoaça pelo painel após se desprender da cabeça do segundo caçador⁶. O cervo aparenta estar totalmente rendido: além da iminência dos golpes, a presa é atacada por um mastim, que amordaça seu ventre [Fig. 5].

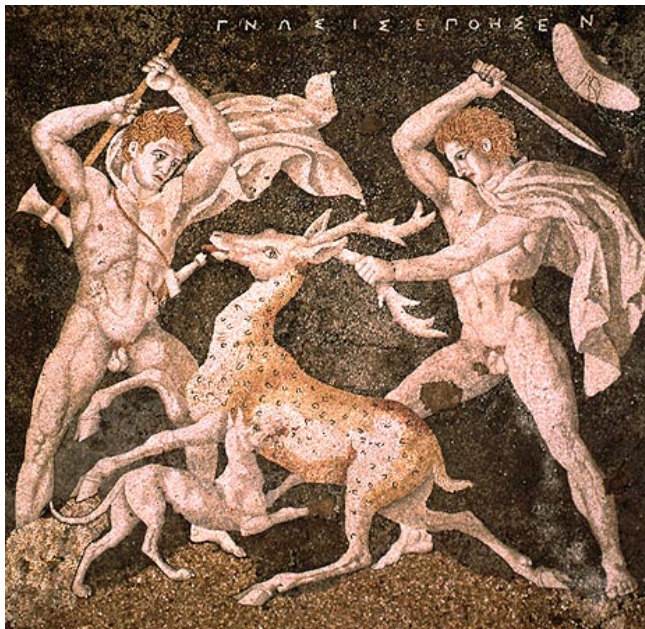


Figura 5

Caça ao cervo

Mosaico de seixos, assinado por Gnosis, oriundo da Casa do Rapto de Helena,

Pella, c. 325-300 a.C. *In situ*.

Disponível em

https://en.wikipedia.org/wiki/Stag_Hunt_Mosaic#/media/File:Deer_hunt_mosaic_from_Pella.jpg

⁶ Há quem defenda tratar-se da *kausia*. Ver OLBRYCHT, Marek Jan. "The Diadem in the Achaemenid and Hellenistic Periods". **Anabasis: Studia Classica et Orientalia**, n. 5, 2014, p. 180

Paolo Moreno é um de seus mais inventivos intérpretes. Talvez o maior admirador vivo da arte de Apeles, o historiador italiano atribui o mosaico ao pintor de Cós, a partir de raciocínio que transita entre o devaneio e a mais pura genialidade. ΓΝΩΣΙΣ não poderia ser o artista responsável pela obra, por ser um nome feminino vulgar; ao contrário, o termo deveria assumir sua conotação primeira, qual seja, inteligência, conhecimento ou sapiência. Na porção esquerda do mosaico, a assinatura estaria danificada, e seu original revelaria genitivo deveras conhecido: ΑΠΕΛΛΟΥ. Assim, a inscrição completa seria ΑΠΕΛΛΟΥ ΓΝΩΣΙΣ ΕΠΟΗΣΕΝ (a sapiência de Apelles fez). Ademais, Moreno considera que, pelo uso do pétaso, Alexandre seria o caçador à direta, ao passo que seu favorito, Heféstion, completaria a venatória⁷. Mais recentemente, Chugg se fiou nessa identificação, acrescentando que o machado empregado pela figura à esquerda, como atributo de Hefesto, poderia, pela semelhança nominativa, apontar Heféstion no Mosaico de Gnosis⁸. Cohen, por fim, interpreta o mosaico no contexto da masculinidade exacerbada da sociedade macedônia, propondo paralelo entre o cervo predado nesse painel e a Helena raptada no mosaico que dá nome ao edifício em que ambos foram encontrados⁹.

Cabe traçar alguns pontos de contato entre o Mosaico de Gnosis e o de Pela. De fato, ambos se emparelham em datação, com a Casa de Dioniso e a do Rapto de Helena sendo separadas por apenas dois edifícios em Pela, o que indica contexto de produção algo homogêneo. Do ponto de vista formal, alguns detalhes se sobressaem: o fundo neutro, dando destaque à imagem cinegética; o solo rochoso, que sustenta os personagens; a máxima tensão muscular dos caçadores em ambas as cenas; a nudez dos corpos, à exceção de clâmides e pétasos, e a disposição idêntica das figuras, com os caçadores nas bordas e a presa na

⁷ MORENO, Paolo. **Apelles**. The Alexander Mosaic. Tradução de David Stanton. Milano: Skira, 2001, pp. 102-104.

⁸ CHUGG, Andrew. **Alexander's Lovers**. Raleigh: Lulu, 2006, pp. 78-79.

⁹ COHEN. *op. cit.*, pp. 30-32.

posição central. A maior de todas as semelhanças, no entanto, está na figura do caçador à esquerda. Identificado como Alexandre no Mosaico de Gnosis e como Crátero no de Pela, sua compleição é a mesma nos dois painéis, sendo a única diferença o que traz à mão esquerda: em Pela, a bainha; em Gnosis, o corno do cervo.

Descrito o Mosaico de Pela, cabe passar a uma breve biografia de Crátero e à averiguação de outras fontes pertinentes a este estudo, na investida de demonstrar as relações entre o veterano e a obra ora posta em análise.

Vita Crateri e o epigrama de Delfos

De forma a investigar as conexões entre a doação de Crátero e o Mosaico de Pela, é necessário recorrer a outras fontes, além da passagem de Plutarco e do próprio painel macedônio. Afora o biógrafo beócio, Plínio (*NH* 34. 64) cita o grupo, em passagem sucinta: “Lísipo é notável por ter esculpido a flautista embriagada [...] fez, da mesma forma, a caçada de Alexandre, a qual está consagrada em Delfos” (*nobilitatur Lysippus et temulenta tibicina [...] Idem fecit Alexandri venationem, quae Delphis sacrata est*).

Como lembra Voutiras, é normal que a descrição de Plutarco, sacerdote em Delfos e que descreveu a obra *de visu*, seja mais completa que a de Plínio, embora seja também sintomático que o autor latino não mencione a atuação de Leocares. Ainda mais surpreendente é o silêncio de Pausânias sobre as esculturas em Delfos, o que faz com que Voutiras suspeite que o conjunto original possa ter sido pilhado na Antiguidade, antes de ser documentado pelo viajante grego¹⁰.

¹⁰ VOUTIRAS, Emmanuel. “Zur historischen Bedeutung des Krateros-Weihgeschenkes in Delphi”. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, n. 10, 1984, pp. 57-58. Clemente Marconi, todavia, tem interpretação mais complexa acerca das “omissões” de Pausânias. Para o arqueólogo italiano, a empresa de Pausânias de descrever toda a extensão da Grécia (πάντα [...] τὰ Ἑλληνικά. 1.26.4) era demasiada ambiciosa, de maneira que seleções, recortes e omissões eram, antes que prova da inexistência deste ou daquele monumento, imperativos incontornáveis para a feitura do texto. Entretanto, e como lembra o próprio Marconi, Pausânias era particularmente

Arqueologia e epigrafia fornecem outras ferramentas fundamentais para este estudo. No século XIX, acadêmicos da École française d'Athènes descobriram um nicho de dimensões colossais (15,27m de comprimento, 6,35m de profundidade e 4m de altura) situado entre o Templo de Apolo e o teatro, em Delfos. Em uma das paredes, havia inscrição dedicatória, dotada de alguma poesia, que se relaciona intimamente com a doação de Crátero:

O filho de Alexandre, Crátero, ofereceu isto (a Apolo),
Um homem exaltado, honrado e famoso.
Mas quem os colocou aqui foi Crátero, seu filho órfão
Cumprindo todas as promessas de seu pai,
Para lhe trazer glória, doce e eterna, ó estrangeiro,
Como caçador daquele leão devorador de touros.
Junto com Alexandre, o muito laureado monarca da Ásia,
Companheiro de seu rei na vitória,
Ele o destruiu como se agarrava a eles, matou-o assim,
Na terra dos pastores de ovelhas, nos limites da Síria¹¹.

Desde logo, cabe citar que o pai de Crátero era Alexandre de Oréstis, e não Alexandre Magno, como o genitivo Ἀλεξάνδρου pode indicar em leitura mais apressada. Assim, esta seção buscará fornecer dados biográficos básicos sobre Crátero e também analisar a inscrição à luz de seus comentadores mais preclaros.

atraído por oferendas votivas associadas a santuários, o que torna a omissão do monumento de Crátero era mais insólita. Ver MARCONI, Clemente. "Pausanias and the figural decoration of Greek sacred architecture". **RES**, n. 65/66, 2014/2015, p. 182.

¹¹ Υἱὸς Ἀλεξάνδρου Κράτερος τάδε τῶπóλλων[ι] ηὔξατο τιμαίεις καὶ πολύδοξος ἀνὴρ·/στάσε, δ' ὄν ἐμ μεγάροις ἐτεκνώσατο καὶ λίπε παῖδα/ πᾶσαν ὑποσχεσίαν πατρὶ τελῶν Κράτερος/ ὄφρα οἱ αἰδιδόν τε καὶ ἀρπαλέον κλέος ἄγρα/ὦ ξένε, ταυροφόνου τοῦδε λέοντος ἔχοι/ὄμποτε, Ἀλ[εξάν]δρωι τότε ὄθ' εἶπετο καὶ συνεπόρθει/τῶι πολυαιν[ί]ητῶι τῶιδε Ἀσίας βασιλεῖ/ ὦδε συνεξαλάπαξε, καὶ εἰς χέρας ἀντίασαντα/ ἔκτανεν οἰονόμων ἐν περάτεσσι Σύρων. Texto grego extraído de (<https://epigraphy.packhum.org/text/240270?hs=384-389>). Acesso em 30/04/2020. Tradução a partir de STEWART, Andrew. **Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics**. Berkley: University of California Press, 1993, p. 409. Para breve histórico da descoberta do epigrama, ver HOMOLLE, Théophile. "La chasse d'Alexandre". **Bulletin de Correspondance Hellénique**, n. 21, 1897, pp. 598-600.

Os documentos literários apresentam Crátero com dois atributos fulcrais: um dos mais estimados gerais que participavam do convívio de Alexandre e um campeão dos costumes macedônios, de tal forma que, na historiografia contemporânea, encontram-se amiúde epítetos como ‘nacionalista’, ‘patriota’ e mesmo ‘conservador’ associados ao veterano¹². Com efeito, Plutarco, ao narrar os esponsais de Alexandre e Roxane e tudo o que ele representou para os laços entre grego-macedônios e asiáticos, lembra que Crátero se opôs à política de casamentos mistos promovida pelo basileu, observador que era dos costumes pátrios (πατρίοις ἐμμένοντα). No mesmo passo, o biógrafo assevera que Alexandre tinha Crátero como autêntico amigo do rei (Κρατερὸν φιλοβασιλέα) – no sentido de apego às tradições inerentes ao cargo e não a seu ocupante –, motivo pelo qual o honrava (ἐτίμα) com frequência (Plut. *Alex.* 47.5). Na mesma linha, autores como Diodoro Sículo (17.114.1-2), Quinto Cúrcio (6.8.2) e Arriano (*Anab.* 7.12.3) – além do próprio Plutarco, alhures (*Eum.* 6.3, 7.2-3; *Demetr.* 14.2) –, destacam o apego de Alexandre a Crátero, os valores ‘tradicionais’ de veterano e, sobretudo, o afeto entre ele e o grosso da soldadesca macedônia, mesmo depois da morte do conquistador¹³.

Edward Anson ajuda a retomar as balizas fundamentais da *Vita Crateri*. Nascido por volta de 370 a.C., Crátero se destacou como general nas campanhas alexandrinas da Ásia, comandando falange e infantaria da ala esquerda na Batalha de Isso (333 a.C.), o que lhe valeu autonomia em incursões na Hicárnia – algo raríssimo em vista da personalidade centralizadora de Alexandre. Em Hidaspes (326 a.C.), Crátero teve

¹² Bosworth foi um dos que mais explorou esse filão. Ver BOSWORTH, Albert Brian. **Conquest and Empire: the reign of Alexander the Great**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 134; 157; 175 e 175 nota 5. Lane Fox pôs em relevo a lealdade canina (“doggedly”) de Crátero aos costumes macedônios. Ver LANE FOX, Robin. **Alexander the Great**. London: Penguin, 1986 (1973), pp. 325; 429 e 474. Na mesma direção, ver CARTLEDGE, Paul. **Alejandro Magno**. La búsqueda de un pasado desconocido. Tradução de David León Gómez. Barcelona: Ariel, 2007 (2004), p. 89.

¹³ Para o contexto imediatamente posterior à morte de Alexandre, ver ERRINGTON, Robert. “From Babylon to Triparadeisos: 323-320 B.C.”. **The Journal of Hellenic Studies**, vol. 90, 1970, pp. 49-77.

participação decisiva no embate contra o indiano Poro. Quando dos casamentos coletivos em Susa, desposou Amastris, filha de Oxiatres, irmão de Dario III, mesmo contrário aos matrimônios entre macedônios e asiáticas, propostos por Alexandre.

Ainda em solo indiano, Crátero, junto a Poliperconte, foi indicado pelo basileu para liderar os mais de 10 mil soldados dispensados. O veterano estava na Cilícia em 323 a.C., quando soube da morte de Alexandre. No ano seguinte, ajudou Antípatro na Guerra Lamiaca, já em solo grego, o que se valeu um casamento com Phila, filha do general, provendo aliança política de primeira grandeza. Crátero e Phila seriam pais do jovem que herdou o nome do veterano e foi também responsável por concluir a doação do grupo escultórico de Delfos. Crátero morreu em 321 a.C., em batalha contra Eumenes, em algum lugar próximo ao Helesponto.

Com relação à encomenda de Crátero, Anson lembra que a Suda, enciclopédia bizantina do século X, afirma que o general usava os mesmos trajes que Alexandre, à exceção do diadema, além de ratificar que o grupo escultórico, em conjunto com o epigrama, objetivava apresentar as relações entre Crátero e Alexandre da maneira mais favorável possível¹⁴.

Paul Perdrizet, eminente arqueólogo francês, foi um dos primeiros a comentar a inscrição de Delfos, estipulando sua datação, por critérios paleográficos, em c. 300 a.C, com a morte de Crátero Filho tendo ocorrido entre 270 e 265 a.C. Ademais, ao afirmar que a caçada de Alexandre e do veterano ocorreu na Síria (ἐν Σύρων), o epigrama cometeria deslize geográfico, uma vez que cinegética teria tido lugar na Assíria¹⁵. Em estudo publicado no ano seguinte, Perdrizet concluiu, ao ratificar a datação já proposta, que nem Lísipo, e tampouco Leocares, poderiam ter assistido à inauguração do grupo, e que, por óbvio, nem os escultores nem seu

¹⁴ ANSON, Edward. "The Macedonian Patriot: The Diadoch Craterus". *The Ancient History Bulletin*, n. 26, 2012, pp. 49-58.

¹⁵ PERDRIZET, Paul. "Communication: La Venatio Alexandri à Delphes". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, vol. 22, 1898, pp. 566-569.

comitente teriam interesse em figurar Alexandre rendido, à mercê do leão¹⁶.

Stavros Paspalas dedicou todo um capítulo à inscrição de Crátero Filho. O historiador da Universidade de Sidney alerta para o uso da expressão *taurophonos leon*, única ocorrência desses termos em conjunto no universo do léxico grego. Paspalas argumenta que o adjetivo ‘devorador de touros’ caía bem à caracterização da ferocidade leonina, além de fazer menção a toda tradição iconográfica grega do tema. Mais importante, porém, seria o eco à figuração do embate entre leão e touro presente na arte aquemênida, em particular na escadaria de Apadana, em Persépolis. Desta forma, Crátero poderia fazer uso do conhecimento prévio que a audiência de Delfos possuía da imagem do leão *taurophonos*, em âmbito grego e persa, para afirmar-se, a um só tempo, como partícipe de conquista da Ásia e lídimo sucessor de Alexandre¹⁷.

Martin Seyer levou a efeito análise global da doação de Crátero, a partir da trajetória percorrida pelo general na caserna macedônia. Amiúde bafejado por Alexandre, além de responsável pela condução dos veteranos, Crátero também teve a responsabilidade de assumir a regência da Macedônia, Tessália e Trácia, no lugar de Antípatro (Arr. *Anab.* 7.12.4). Ocorre que, quando da morte de Alexandre, Crátero estava na Cilícia, de modo que se viu alijado nos debates na Babilônia a respeito dos rumos do império. Personagem de primeiro escalão quando ao lado do conquistador, com o basileu morto restou a Crátero permanecer à sombra de figuras algo menores, como Pérdicas e Eumenes. Esses constrangimentos teriam forçado o general a uma postura ainda mais sôfrega de legitimação de seu *status* como legatário de Alexandre, contexto no qual, segundo o

¹⁶ PERDRIZET, Paul. “Venatio Alexandri”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 19, 1899, pp. 273-279.

¹⁷ PASPALAS, Stavros. “The taurophonos Leon and Craterus’ Monument at Delphi”. In: TSETSKHLADZE, Gocha (ed.) *et alli*. **Periplous**. Papers on Classical Art and Archaeology presented to Sir John Boardman. London: Thames & Hudson, 2000, pp. 211-219.

arqueólogo austríaco, deve ser inserida a comissão escultórica de Delfos¹⁸.

Seyer prossegue identificando suposta ambiguidade no texto de Plutarco, uma vez que, no encontro com o embaixador espartano, Alexandre domina o leão, ao passo que, na caçada com Crátero, o general teve de acorrer em socorro ao conquistador. Essa aparente ambivalência seria explicável por uma sutileza literária: no primeiro episódio, tratar-se-ia de uma metáfora, segundo a qual a Ásia, metamorfoseada em felino colossal, era subjugada pelo conquistador. Na segunda ocorrência, seria episódio *de facto*, de modo que, ao consagrar a doação em Delfos, “Crátero tentou enfatizar sua reivindicação para governar a Ásia, e com a derrota do leão, ele expôs sua participação decisiva na campanha militar que a isso se prestava como legitimadora”¹⁹.

Contudo, a intenção de Crátero apenas seria exitosa a partir de delicado equilíbrio, no qual grupo escultórico deveria salientar a coragem do general ao resgatar o conquistador sem, sob hipótese alguma, menoscar a bravura de Alexandre. Conhecedor de primeira hora das esculturas de Delfos, Plutarco teria exprimido essa moderação com o estro literário caro apenas aos grandes escritores. Ao empregar o verbo προσβοητέω como o significado de ‘acudir em socorro’ – ao contrário do usual ‘salvar’ –, Plutarco teria captado com felicidade a conotação desejada por Crátero. Ainda que de passagem, Seyer menciona o Mosaico de Pela que, por figurar uma cinegética mais arriscada do que aquela descrita por Plutarco, não poderia se conectar ao grupo consagrado em Delfos. Por fim, a escolha do local da doação traduziria mais uma faceta de Crátero como defensor das tradições greco-macedônias, uma vez que, por ocasião das Guerras Greco-Persas – das quais Alexandre arvorava-se em legatário – o santuário de Apolo em Delfos era local *par excellence* de oferendas

¹⁸ SEYER, Martin. “The Royal Hunt – The Symbolic Meaning of an Ancient Topos.” In: PRINZ, Armin (ed.). **Hunting Food and Drinking Wine**: Proceedings of the XIXth Congress of the International Commission for the Anthropology of Food. Vienna: Transaction Publishers, 2006, pp. 184-186.

¹⁹ “Craterus attempted to underscore his claim to power over Asia, and with the defeat of the lion he stressed his decisive participation in the military campaign that provided the legitimation for this”. Ver SEYER, *op. cit.*, p. 187.

comemorativas à vitória dos helenos²⁰.

Por seu turno, Carney segue a hipótese de Paspalas ao afirmar que a doação de Crátero não poderia ter sido finalizada por seu filho, muito novo à época da morte do veterano. Sua viúva, Philia, poderia ter supervisionado a conclusão dos trabalhos de Lísipo e Leocares²¹. A historiadora americana também pontua que, embora o tema da cinegética leonina fosse salutar a um novo governante do Oriente Próximo, Crátero, conservador de carteirinha, decerto não iria abusar da influência asiática em sua doação²². De resto, Palagia também segue essa linha, ao afirmar que o ‘leão matador de touros’ citado no epigrama indicava a caça como uma metáfora para a conquista do Leste²³.

Bem por alto, Borza e Alonso Trocoso comentaram sobre o *ex-voto*. Para o primeiro, ele mostraria à audiência em Delfos que o rei da Macedônia era agora, também, o Grande Rei²⁴. Para o segundo, a encomenda de 321 a.C. dá início à tendência (“trend”) dos diádocos em se associar a Alexandre por meio das cinegéticas leoninas²⁵, que seria seguida, entre outros, por Lisímaco e Pérdicas. Onians foi um pouco além, ao afirmar que a celebração dramática das virtudes do caçador, no monumento de Delfos, decerto haveria de se contrapor à monotonia das doações anteriormente consumadas no santuário²⁶.

²⁰ SEYER, *op. cit.*, pp. 187-191.

²¹ CARNEY, Elizabeth. **King and Court in Ancient Macedonia**. Swansea: The Classical Press of Wales, 2015, p. 278, nota 70.

²² CARNEY, *op. cit.*, pp. 271, 273.

²³ PALAGIA, Olga. **The Impact of Alexander the Great on the Arts of Greece**. Leiden: The Babesch Foundation, 2015, p. 6.

²⁴ BORZA, Eugene. “The Macedonian Royal Tombs at Vergina: Some Cautionary notes”. **Archaeology News**, vol. 10, 1981, p. 109 nota 14.

²⁵ ALONSO TRONCOSO, Victor. “The Zoology of Kingship from Alexander to the Epigoni (336 – C. 250 BC)”. **Anabasis: Studia Classica et Orientalia**, n. 5, 2014, p. 59.

²⁶ ONIANS, John. **Classical art and the cultures of Greece and Rome**. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 110.

Charlotte Dunn e Pat Wheatley assinam aquele que talvez seja o último estudo monográfico sobre a doação de Crátero. Após revisarem os dados básicos a respeito da comissão, os autores propõem as seguintes teses: o veterano encomendou o grupo após a morte de Alexandre e, por óbvio, antes sua própria, no ínterim entre 323 e 320 a.C.; a se aceitar a participação de Phila, sua morte, em c. 250 a.C., marca o *terminus* incontornável do monumento; de acordo com o instrumental paleográfico, o epigrama assinado por Crátero Filho é estimado entre 300 e 275 a.C. Deste modo, Dunn e Wheatley concluem que o monumento leonino deve ser datado entre 321-320 a.C., pouco depois da morte de Crátero, seguido pelo epigrama, presumido do início do século III a.C.²⁷.

Fica patente como, mesmo adotando o procedimento de recorrer à inscrição de Delfos e à breve passagem de Plínio, a datação exata da doação de Crátero não é consensual. Ainda assim, é crível vislumbrar alguma inclinação à hipótese segundo a qual Lísipo e Leocares trabalharam no grupo escultórico entre os anos de 323 e 321 a.C., restando ao filho de Crátero, talvez, a tarefa de concluir a doação, acrescentando as linhas 3 e 4 a um epigrama já composto por seu pai. Essa possibilidade será de particular valia para as ideias apresentadas na sequência, a respeito das relações entre a comissão do veterano e o Mosaico de Pela.

Mosaico de Pela e a fortuna crítica

As interpretações em torno do Mosaico de Pela começaram mesmo antes de Makaronas pôr suas teses no papel. Já em 1963, Charles Picard escreveu para a *Revue Archéologique* rápida nota a respeito das descobertas em Pela. Embora considere o Mosaico de Gnosis mais refinado e, portanto, posterior ao da caça, o francês é pioneiro em associar o painel à doação de Crátero, defendendo que ele evocaria o grupo escultórico

²⁷ DUNN, Charlotte & WHEATLEY, Pat. "Craterus and the Dedication Date of the Delphi Lion Monument". *The Ancient History Bulletin*, vol. 26, 2012, pp. 39-48.

de Alexandre em Delfos²⁸.

Três anos mais tarde, em curto *report* arqueológico, publicado em nada menos que a *Scientific American*, Charalampos Makaronas expôs suas impressões sobre o Mosaico de Pela. Com direito a ilustrações e mapas acessíveis mesmo ao americano mediano, a reportagem afirma que pista decisiva para identificação dos partícipes da cinegética era a *kausia*, gorro semelhante a um elmo, de uso exclusivo de príncipes e reis macedônios (“helmet-like headress [...] worn exclusively by Macedonian kings and princes”), de modo que Alexandre seria o caçador à esquerda. Crátero, acudindo em socorro, estaria à direita. Makaronas estima a obra em torno de 300 a.C. Tão ou mais importante que essa identificação é a comparação formal entre as figuras do mosaico e as esculturas do grupo Tiranicidas²⁹. Chega a surpreender como essa simetria, percebida com argúcia pelo arqueólogo grego, foi pouco ecoada pela historiografia.

Mesmo antes da publicação de Makaronas, Martin Robertson já arriscara a averiguar os mosaicos de Pela. Para o autor, a descoberta dessas obras, e sua datação de finais do século IV a.C., provavam como a cinegética leonina retornou à arte grega pelas mãos de Alexandre e seus artistas, rompendo um hiato figurativo que vinha desde o Vaso Chigi³⁰. Dois anos depois, em curto texto, o mesmo autor respondeu a algumas críticas, afirmando que o *report* de Makaronas, publicado no ínterim entre seus dois estudos, havia ratificado as hipóteses previamente expressidas³¹. Em 1982, o arqueólogo americano deu suas palavras finais ao mosaico. Após afirmar, em tom algo mistificador, que o Alexandre do grupo de Delfos era figurado montado (“Alexander in the group at Delphi was mounted”),

²⁸ PICARD, Charles. “Le mosaïste grec Gnôsis et les nouvelles Chasses de Pella”. *Revue Archéologique*, v. 1, 1963, pp. 205-209.

²⁹ MAKARONAS, Charles. “Pella Capital of Ancient Macedonia”. *Scientific American*, vol. 215, n. 6, 1966, pp. 98-105.

³⁰ ROBERTSON, Martin. “Greek Mosaics”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 85, 1965, pp. 72-89.

³¹ ROBERTSON, Martin. “Greek Mosaics: A Postscript”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 87, 1967, pp. 133-136.

Robertson desvincula o Mosaico de Pela da doação de Crátero³².

Havelock estima a obra em 300 a.C., além de ponderar que pedras preciosas eram usadas para decorar os olhos dos caçadores e do leão. Embora não esteja de todo convencida da identificação dos participantes, a historiadora lembra que o tema da cinegética leonina era comum no período helenístico, devido ao afã de Alexandre pelas caçadas. Havelock, por fim, reserva comentários pertinentes sobre a matéria-prima do mosaico, afirmando que os seixos usados em Pela eram importados da margem do rio Lídias, sendo que o efeito erosivo da água os deixaria com a paleta usada na cena³³.

No catálogo da exposição *The Search for Alexander*, os autores também não se furtam a comentar o mosaico, ainda que ele não tivesse saído do Museu Pela para exibição em solo americano. A identificação dos personagens é algo insólita: macedônios ou gregos oriundos da Tessália. O pétaso é evocado como o acessório do caçador à esquerda. A caçada de Crátero é citada *en passant*, sem que a possibilidade de conexão entre o monumento e o mosaico seja citada³⁴.

Anderson é econômico nas tintas, limitando-se à descrição iconográfica do mosaico e a estipular sua datação uma geração após a morte de Alexandre³⁵. Também o é Briant, que, embora o alogue em seu *dossier* da iconografia cinegética, mostra-se pouco crente na hipótese que a obra retrataria uma venatória em particular, seja ela de Alexandre e Crátero ou de quaisquer outros macedônios de alto coturno³⁶. Tripodi é um pouco

³² ROBERTSON, Martin. "Early Greek Mosaic". **Studies in the History of Art**, vol. 10, 1982, p. 246.

³³ HAVELOCK, Christine. **Hellenistic art: The art of the classical world from the death of Alexander the Great to the Battle of Actium**. London: Phaidon, 1971, pp. 242-245.

³⁴ ANDRONIKOS, Manolis (ed.) *et alli*. **The Search for Alexander: an exhibition**. Columbus: Little, Brown and Company. 1980, p. 220.

³⁵ ANDERSON, John Kinloch. **Hunting in the Ancient World**. Berkley: University of California Press, 1985, p. 79.

³⁶ BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". **Dialogues d'histoire ancienne**, n. 17, 1991, pp. 216-217; 224.

mais generoso. O historiador italiano data as obras de Gnosis e da caça aos leões de finais do século IV a.C., e lança mão dos elementos de sua iconografia para datar a Tumba II de Vergina de período coevo. Assim, aspectos como o uso dos machados, a nudez (exceto pelo uso da clâmide), o cervo capturado pelo chifre, o mastim que apanha o leão pela pata, a besta leonina que gira a cabeça em direção ao algoz, entre outros tantos, atestariam a explosão da iconografia cinegética nos anos seguintes à morte de Alexandre. Entretanto, Tripodi não arrisca a identificar os participantes do Mosaico de Pela, e tampouco toma parte do debate sobre o acessório envergado pelo suposto Alexandre, limitando-se a usar o genérico substantivo *copricapo* (gorro, chapéu ou boné) para designá-lo³⁷.

Burn ressalta as dimensões pouco modestas da Casa de Dioniso, além de comentar que o mosaico dos caçadores é responsável por figurar possivelmente Alexandre e um de seus companheiros. A arqueóloga britânica também aventa a hipótese de que a mansão poderia ter pertencido a Crátero e sua família³⁸.

Franks, que situa a produção do painel entre 325 e 300 a.C., o cita como documento em favor da presença de caçadas ao leão na Macedônia ao lado da moeda de Amintas III. Interpretação, diga-se, não das mais afortunadas, tanto por ombrear documentos separados por mais de meio século quanto, sobretudo, por ignorar o ‘fenômeno’ Alexandre e tudo o que ele implicou em termos de integração entre gregos e persas.

Ao passar ao expediente de investigar o Mosaico de Pela a partir de sua disposição na Casa de Dioniso, Franks propõe que os temas que o cercam – como grifos, centauros e próprio Dioniso – desautorizam considerar a caçada como episódio real, em vista de seus pares “*todos* apresentarem temas fantásticos ou mitológicos (“*all* feature fantastic or mythological

³⁷ TRIPODI, Bruno. “Il fregio della caccia della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d’Oriente”. *Dialogues d’histoire ancienne*, n. 17, 1991, pp. 159-160.

³⁸ BURN, Lucilla. *Hellenistic art: from Alexander the Great to Augustus*. London: British Museum, 2004, pp. 44-45; 49.

subjects”, destaque da autora)³⁹. Afora a hipótese de ‘episódio não específico’ ser a litania favorita de Franks – haja vista sua interpretação da Tumba II de Vergina –, resta claro que os limites entre ‘real’, ‘mitológico’ ou ‘fantástico’ estão mais nítidos em seus esquemas do que no imaginário grego durante a Antiguidade.

Entre os comentadores do Mosaico de Pela e suas possíveis relações com a doação de Crátero, três nomes se destacam: Andrew Stewart, Ada Cohen e Olga Palagia. Entre eles, Cohen foi talvez quem analisou a obra de maneira mais detida, em seu *Art in the era of Alexander the Great* (2010). A historiadora americana inicia por considerar que, contrariamente ao Mosaico de Gnosis, no painel de Pela é possível vislumbrar a fuga de presa. Para sustentar essa interpretação, observa a ausência de sinais que indiquem a captura irretorquível do leão, como o fato de o caçador à esquerda portar uma lança quebrada (“broken spear”) – talvez sem se dar conta de que, muito mais que denotar a inépcia do personagem, a interrupção do venábulo se dá, pura e simplesmente, pelo término do espaço figurativo do mosaico [Fig. 6].



Figura 6
Detalhe do Mosaico de Pela

³⁹ FRANKS, Hallie. **Hunters, Heroes, Kings**: The Frieze of Tomb II at Vergina. Rome: American School of Classical Studies. 2012 pp. 62-64.

A sequência do argumento é ainda mais infeliz. Cohen sugere que, dada como está a disposição corporal dos caçadores, eles estão mais inclinados a enfraquecer o leão do que a matá-lo (“aimed at weakening the lion rather than killing it”). Destarte, a figura à direita estaria somente brandindo a espada, sem visar os órgãos vitais da besta. Já seu par apenas provocaria o animal (“taunting the animal”), sem demonstração irrefragável do desejo de matar que deve acompanhar o caçador. Mais do que uma caçada, Cohen vê o Mosaico de Pela quase como balé premonitório – ou, para repetir a metáfora musical da autora, um prelúdio ritualizado à caça autêntica⁴⁰.

A interpretação de Cohen é – para usar o português castiço – insustentável. Em especial a ilação a respeito do caçador da esquerda é trôpega. Ao se traçar mesmo a mais simplória a linha de fuga, fica patente como a figura aponta a lança para o pescoço o tórax leoninos, regiões corporais mais do que apropriadas para provocar ferimento fatal. Com respeito ao caçador à direita, a espada desembainhada, o braço retorcido para trás e mirada resoluta estabelecem elementos para vislumbrar a iminência do *coup de grâce*. Estes dois últimos pontos merecem algum aprofundamento. A se adotar outra vez o procedimento da linha de fuga, fica claro como caçador fixa os mesmos pontos vitais que seu companheiro. De fato, quando traçadas as duas diagonais do painel, os olhares dos caçadores se cruzam no peito da fera, documentando, de uma vez por todas, a posição pouco confortável do animal no interior da cinegética [Fig 7].

⁴⁰ COHEN, *op. cit.*, pp. 63-66.

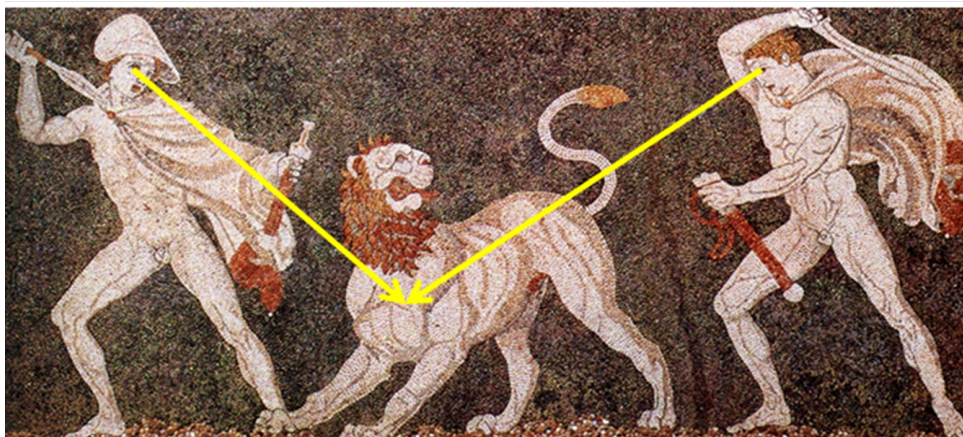


Figura 7
Mosaico de Pela com linhas de fuga a partir de Alexandre e Crátero

Já a torção do braço por trás do pescoço é *pathos* fartamente documentado no repertório helenístico e na arte grega pregressa, como na iconografia da caça ao javali calidônio, por exemplo. É curioso como em todos os pares do Mosaico de Pela essa postura representa o desempenho esperado do caçador, mas, apenas nele, seja indicativo de tamanha inépcia que dá azo à fuga da presa. É espantoso que Cohen, ciente de todo esse dossiê iconográfico, opte por tal leitura.

No que concerne à identificação dos personagens, Cohen defende que, muito mais do que evento particular, o Mosaico de Pela seria expressão genuína da cultura masculinizada da Macedônia do século IV a.C. Naquele contexto, cinegéticas, raptos femininos e guerra se articulariam como elementos axiais da *performance* da masculinidade, que se cristalizariam na produção artística do período. O Mosaico de Pela não é o retrato, portanto, deste ou daquele sujeito, mas efigie de toda uma sociedade.

A teoria de Cohen não é improcedente, e é inegável que o exercício da masculinidade era uma das pedras fundamentais da Macedônia antiga. O calcanhar de Aquiles é constituído pelos os argumentos apelados pela autora, para além das questões de gênero. Ao tratar da corrente

historiográfica que busca identificar algum dos caçadores do mosaico com Alexandre, Cohen denuncia sua inclinação excessiva à ideia de que valores individuais fazem história (“individual values make history”)⁴¹. Não é preciso ser adepto de filosofias libertárias, anarcocapitalistas ou misantrópicas para valorizar a potência do indivíduo – nem, muito menos, forrar as paredes do quarto com pôsteres de Alexandre para reconhecer que o macedônio *não* era mais um no comum dos cidadãos.

Para ficar apenas no caso de interesse maior deste estudo, a preocupação acérrima do basileu com sua autoimagem fez com que atraísse à corte macedônia, ou lá mantivesse, nomes do vulto de Lísipo, Leocares e Apeles. Muito mais do que simples instrumento retórico evocado por autores posteriores, a profusão de retratos de Alexandre descobertos nos mais afastados rincões dos reinos helenísticos – isso sem mencionar as inúmeras cópias de período adriânico – testificam o quanto a imagem do conquistador era profundamente difundida no Mundo Antigo. Vê-lo figurado como caçador, ainda mais em mosaico descoberto em sua cidade natal, parece ser muito mais um caso de *regra* do que de *exceção* – ou, nos termos da historiadora americana, do individual em prejuízo do coletivo.

Não obstante, Cohen consegue se superar nos trechos seguintes. Ao comentar a respeito de questões museológicas, a autora sentencia que “um mosaico de Alexandre impressiona muito mais um visitante de museu do que um mero mosaico de caça feito por mosaicista anônimo”⁴². Embora não se possa negar, em qualquer grau que seja, o fascínio que a figura do conquistador continua a despertar, o tom empregado por Cohen gera algum incômodo. A autora parece a ponto de deslindar uma conspiração de dimensões globais, no interior da qual curadores e o *establishment* acadêmico – do qual ela mesma faz parte, vale lembrar – se irmanam com o objetivo de engambelar visitantes de instituições museológicas mundo

⁴¹ COHEN, *op. cit.*, p. 80.

⁴² “A mosaic of Alexander impresses a museum visitor much more than a mere hunting mosaic by an unknown mosaicist”. COHEN. *op. cit.*, p. 79.

afora, apresentando-lhes falsos Alexandres. Afora seu tom alarmista, a ponderação de Cohen peca por superdimensionar em muito o alcance tanto dos museus quanto dos acadêmicos. De fato, parece muito mais plausível que algum *marchand* ou intelectual (ou rei helenístico) fizesse fama e fortuna com falsificações do conquistador no século III a.C. do que no mundo hodierno.

Os comentários derradeiros de Cohen não são dos mais fortuitos, igualmente. A historiadora chega a arriscar uma comparação esdrúxula, para dizer o menos: “qualquer cão moderno sem nome [...] pode ser referido como ou sobre ‘Snoopy’”. Da mesma forma, podemos considerar qualquer caçador antigo como Alexandre⁴³. O recurso à ironia, que se caracteriza pelo uso da primeira pessoa do plural ao se referir a estudiosos que veem Alexandres caçadores a torto e a direito, não surte efeito. Tampouco a tirada humorística – duvidosa – de ombrear o conquistador e um produto da indústria cultural de entretenimento. Nesse sentido, mais do que comentar o trecho acima, talvez valha apontar uma inconsistência intrínseca ao argumento de Cohen: se o Mosaico de Pela retrata um leão a ponto de empreender fuga, como é possível que esse mesmo monumento seja um elogio às virtudes masculinas quando sua iconografia fere de morte a honra dos caçadores, figurando-os como ineptos em abater a presa?

Andrew Stewart, integrante da primeira prateleira dos estudiosos de Alexandre, com frequência expôs suas teses a respeito do Mosaico de Pela. Sua primeira contribuição foi registrada em *Faces of Power*. Stewart começa por destacar que, embora as esculturas e a base tenham sido perdidas, o nicho da doação de Crátero foi preservado. O americano, contudo, acredita que o grupo não demandasse tamanho espaço, de modo que ele deve ter dividido o espaço com outras doações. Na sequência, Stewart repete algumas das teses de Perdrizet e Voutiras: Plutarco, sacerdote em Delfos, deveria conhecer a doação em pormenores, e o

⁴³ “Any unnamed modern dog [...] may be spoken to or about ‘Snoopy’. Similarly, we may consider any ancient Hunter as Alexander”. COHEN, *op. cit.*, p. 78.

epigrama ao citar a caçada de Crátero na Síria provavelmente repetiria o erro do heleno médio, ao confundir Síria e Assíria.

Com respeito à participação de Lísipo e Leocares, cujas carreiras começaram na década de 360 a.C., Stewart considera possível que ao menos um dos dois escultores faleceu antes da conclusão do grupo. Não por acaso, Plutarco, ao descrever as estátuas, escreve que algumas foram esculpidas por Lísipo e outros por Leocares (ὄν τὰ μὲν Λύσιππος ἔπλασε, τὰ δὲ Λεωχάρης). Com respeito ao epigrama, o americano considera que as linhas 3-4, que narram o orfandade de Crátero e o cumprimento da promessa de seu pai, são interpolações, de modo que seria o próprio general o responsável por sua composição, por volta de 321 a.C. A intenção de Crátero era clara: granjear os favores de Apolo para sua expedição na Ásia contra Pérdicas, seguindo os passos de Alexandre⁴⁴. Já sobre o Mosaico de Pela, Stewart é sucinto, embora assertivo: datando a obra de 320 a.C., o historiador crê que ela deve ser dissociada de quaisquer vinculações com o grupo de Crátero⁴⁵.

Em capítulo de 2003, o mesmo autor cita de passagem os famosos artistas atraídos à corte macedônia por Alexandre. Ao citar Lísipo, Stewart relembra seus mais célebres trabalhos alexandrinos: o grupo escultórico em bronze retratando a Batalha do Rio Grânico (334 a.C.), colocado no santuário macedônio a Zeus no Monte Olimpo (Plut. *De Iside et Osiride* 24), e a doação de Crátero em Delfos. Com respeito ao último, o autor reprisa suas teses anteriores, acrescentando que Crátero poderia ter usado sua comissão como credencial para arregimentar mercenários em seu embate contra Pérdicas. Vale lembrar que Delfos era conhecido centro para recrutamento de mercenários⁴⁶.

Stewart voltou a se pronunciar em 2014. Ao lembrar que apenas os

⁴⁴ STEWART, *op. cit.*, pp 270-273.

⁴⁵ STEWART. *op. cit.*, p. 274 nota 35.

⁴⁶ STEWART, Andrew. "Alexander in Greek and Roman Art". In: ROISMAN, John (org.). **Brill's Companion to Alexander the Great**. Leiden: Brill, 2003, pp. 38; 45.

palácios reais em Vergina e Pela são tão lautos quanto a Casa de Dioniso, o historiador defende que seus moradores originais eram militares egressos de famílias enriquecidas às custas das conquistas alexandrinas. O fato de o mosaico ter sido descoberto em uma sala usada para banquetes justifica seus temas figurativos, que deveriam servir ao olhar masculino daqueles que tomassem parte dos simpósios. Tão importante quanto esse dado é a primazia da disposição espacial que envolve os mosaicos e os partícipes do festim. Stewart lembra que os painéis eram montados defronte à entrada do cômodo, de modo que o anfitrião não somente ficaria reclinado próximo aos mosaicos como também teria visão privilegiada de todo o salão e de seus convivas.

A respeito do mosaico da Casa I.1, o americano expõe interpretação um tanto empobrecida. Assim, destaca o embate entre dois homens desnudos (“two naked men”) – como se pítaco (ou *kausia*) e clâmide não passassem de abstrações – e a fera leonina, além da paleta restrita a tons de preto, branco, vermelho e amarelo. Após estimar a datação entre 325 e 300 a.C., Stewart pouco faz além de ecoar o credo de Cohen, ao afirmar que o tema dos mosaicos de Pela devem ser lidos em conjunto, sendo responsáveis por reunir os elementos constituintes de uma cultura guerreira marcada pela masculinidade⁴⁷.

Palagia é a última dos intérpretes de maior destaque. Em extenso capítulo publicado em 2000, a autora mostra-se cética a respeito da participação de Crátero Filho na conclusão do grupo. Estabelecendo 321 a.C. como data para a encomenda, o filho de general deveria ter em torno de um ano de idade quando se tornou órfão, fazendo com que Phila, viúva de Crátero, assumisse a frente da comissão. Uma vez que o último registro de atividade de Lísipo é a fabricação de uma ânfora para a fundação de Cassandreia em 316 a.C. (Athen. 11.784c), temos estabelecido o *terminus post quem* do grupo idealizado por Crátero.

⁴⁷ STEWART, Andrew. **Art in the Hellenistic world**: an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 197-201.

As implicações políticas da doação, bem como o momento estratégico em que foi situada, não passam ao largo da investigação de Palagia. Quando da comissão, o veterano estava às vésperas de cruzar o Egeu acompanhado de Antípatro para enfrentar Pérdicas e reclamar para si os domínios da Ásia. Nesse cenário, a escala colossal do grupo deveria ser digna de um sucessor de Alexandre. Para confirmar a hipótese, Palagia relembra uma anedota da *Vida de Alexandre*, de Plutarco (74.4). Nela, Cassandro, então já há muito rei da Macedônia e comandante da Grécia (Μακεδόνων βασιλεύοντα καὶ κρατοῦντα τῆς Ἑλλάδος), estava em Delfos, caminhando e inspecionando as estátuas no local (ἐν Δελφοῖς περιπατοῦντα καὶ θεώμενον τοὺς ἀνδριάντας), até se deparar com uma de Alexandre (Ἀλεξάνδρου) que o amedrontou. Embora o biógrafo não mencione explicitamente o grupo de Crátero, Palagia crê que apenas ele poderia ter despertado tamanho pavor no regente.

Sobre as relações entre o grupo e o Mosaico de Pela, Palagia sugere que considerar Alexandre como o caçador à esquerda e Crátero vindo em seu socorro é uma interpretação muito sedutora (“very attractive interpretation”). Isso se daria tanto pela alta posição de Crátero na corte alexandrina quanto pela possibilidade de que a Casa de Dionísio tivesse pertencido à família do veterano – de resto, a própria figuração do deus do vinho sobre um leopardo poderia servir como alusão à conquista da Índia. O único senão seria a inexistência de cães no mosaico, em contraponto à descrição feita por Plutarco⁴⁸.

Em artigo a quatro mãos com Borza, Palagia volta a estimar a obra do final do século IV a.C., reconhecendo que, embora as cabeças não sejam retratos, é razoável considerar Alexandre como a figura à esquerda e Crátero como o segundo caçador. Os autores reforçam como a doação do veterano visava a apresentá-lo como partícipe fundamental na derrubada dos aquemênidas e, portanto, apto a reclamar a herança do Império

⁴⁸ PALAGIA, Olga. “Hephaestion’s Pyre and the Royal Hunt for Alexander”. In: BOSWORTH, Albert Brian. & BAYNHAM, Elizabeth (orgs.) **Alexander the Great in Fact and Fiction**. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 184-186.

Macedônio⁴⁹. Quatro anos mais tarde, a autora grega ponderou que o painel de Pela poderia figurar Alexandre em caça aos leões, conduzida a pé, à maneira grega (“on foot in the Greek manner”)⁵⁰. Embora não associe um e outro, em estudo recente Palagia voltou a mencionar a doação de Crátero e a o Mosaico de Pela. Para o primeiro, a autora grega estipula 316 a.C., o limite da atuação de Lísipo, como *terminus post quem* da encomenda de Delfos. Para o painel, a atribuição da figura à esquerda como Alexandre segue, dados o longo cabelo e o uso do pétaso⁵¹.

Mosaico de Pela: proposta de identificação dos personagens

Esta seção se destina a identificar os partícipes do Mosaico de Pela. Afora as propostas supramencionadas, outras tantas já foram aventadas. Photios Petsas, por exemplo, defende atribuição exatamente contrária àquela aqui defendida, ou seja, Crátero estaria à esquerda e Alexandre à direita⁵². Já Moreno identifica o conquistador com a figura do caçador com o pétaso, mas considera que quem o acompanha é Heféstion⁵³.

O acessório usado pelo caçador à esquerda é um ponto de partida importante. Embora com uma ou outra exceção, casos de Makaronas ou Palagia – que, fique registrado, se retratou em análises futuras⁵⁴ – hall inesgotável de autores destaca o pétaso como acessório envergado pelo

⁴⁹ BORZA, Eugene & PALAGIA, Olga. “The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina”. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, n. 122, 2007, p. 97.

⁵⁰ PALAGIA, Olga. “Hellenistic Art”. In: LANE FOX, Robin. (ed.). **Brill Companion to Ancient Macedon: Studies in the Archaeology and History of Macedon – 650 BC-300 AD**. Leiden: Brill, 2011, p. 489.

⁵¹ PALAGIA, Olga. “The Reception of Alexander in Hellenistic Art”. In: MOORE, Kenneth. **Brill’s Companion to the Reception of Alexander the Great**. Leiden: Brill, 2018, p. 150.

⁵² PETSAS, Photios. **Pella**. Alexander the Great’s Capital. Thessalonike: Institute for Balkan Studies, 1978, pp. 95-96.

⁵³ MORENO, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁴ PALAGIA. “Hephaestion’s Pyre...”, p. 183.

personagem⁵⁵. Amarrado ao queixo e de uso tradicional na Macedônia, o dicionário Liddell/Scott fornece as duas denotações mais comuns para o pétaso: chapéu de feltro com abas largas (“broad-brimmed felt hat”) e chapéu em forma de folha não-desabrochada (“broad umbellated leaf”)⁵⁶. Tão importante quanto essas definições é o fato de que o pétaso era atributo contumaz de Hermes, e, sendo a divindade associada às funções de núncio, protetor dos viajantes e mensageiro dos deuses, não tardou para que o chapéu fosse usado pelos helenos como acessório para viagens, particularmente caro às incursões no estrangeiro.

De fato, o pétaso teve seu uso bastante capilarizado – com o perdão do trocadilho – ao longo do período helenístico. Exemplo interessante vem do segundo livro de Macabeus, “esse produto do ambiente multicultural da Alexandria do século I antes de nossa era”, como define Jacyntho Brandão. O narrador, Jasão, relata o processo de ‘adoção do estilo de vida dos gregos’ levado a termo por Antíoco Epífanes (r. 175-164 a.C.) na região de Jerusalém, segundo o qual o monarca selêucida:

Foi, pois, com satisfação que construiu o ginásio justamente abaixo da acrópole [de Jerusalém] e, obrigando aos mais nobres entre os moços, conduziu-os ao uso do pétaso. Verificou-se, desse modo, uma espécie de culminância do helenismo e um avanço de costumes estrangeiros [...] ⁵⁷.

⁵⁵ Entre muitos outros: KINGSLEY, Bonnie. “Alexander's ‘Kausia’ and Macedonian Tradition”. *Classical Antiquity*, vol. 10, 1991, p. 60-61; PRESTIANNI GIALLOMBARDO, Anna Maria. “Recenti testimonianze iconografiche sulla kausia in Macedonia e la datazione del fregio della caccia della II tomba reale di Vergina”. *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 17, 1991, p. 274; SAATSOGLU-PALIADELI, Chryssoula. “Aspects of Ancient Macedonian Costume”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 113, 1993, p. 129. Sem fornecer maiores argumentos, estudiosos diversos já aventaram a identificação usada neste estudo. Ver: LANE FOX, *op. cit.*, p. 40; CARTLEDGE, *op. cit.*, p. 236. Também CALCANI, Giuliana. *Cavalieri di bronzo: la torma di Alessandro opera di Lisippo*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1989, p. 76; GIULIANO, Antonio. *Storia dell’arte greca*. Roma: Carocci editore, 2006 (1989), p. 375.

⁵⁶ LIDDELL, Henry; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 1396-1397.

⁵⁷ Il Macabeus 4.12-13. Tradução da Bíblia de Jerusalém, com alterações de Brandão. Para uma análise detalhada, ver BRANDÃO, Jacyntho. **Em nome da (in)diferença**. O mito grego e os

Nota-se como, para o autor de Macabeus, o pétaso está no mesmo patamar do ginásio como ponta de lança para o avanço dos costumes grego por Jerusalém.

O uso do pétaso, aliás, não passou ao largo de Alexandre, em seus devaneios de igualar as proezas divinas. De acordo com um fragmento de Éfipo de Olinto, preservado em Ateneu, o conquistador fazia uso do acessório ao redor de sua cabeça (τὸν πέτασον ἐπὶ τῇ κεφαλῇ) em reuniões fechadas com seus amigos. Não satisfeito apenas com esse apanágio de Hermes, também se paramentava das sandálias (πέδιλα) e do caduceu (κηρύκειον), além da clava e da pele de leão, como Hércules (καὶ λεοντῆν καὶ ῥόπαλον ὥσπερ ὁ Ἡρακλῆς) (Athen. 12.537f).

Diante dessas evidências, não parece ser equivocada identificar Alexandre como o caçador à direita do Mosaico de Pela. De fato, mesmo no painel de Gnosis o pétaso é evocado por Moreno como acessório central para marcar a presença do conquistador na obra. Para além de seu uso por Alexandre, alguns apanágios do pétaso ajudam a reforçar a identificação. Sendo peça de uso frequente entre os monarcas da Macedônia, conforme demonstra extensa cunhagem⁵⁸, é bastante tentadora da hipótese de que para Crátero – na dupla qualidade de observador das tradições macedônias e comitente do grupo escultórico do qual deriva o painel – bastaria o pétaso para qualificar Alexandre como seu companheiro de caça. O uso de insígnias amiúde conectadas à extravagância dos reis da Ásia⁵⁹, como o diadema e os trajes aquemênidas, decerto seria ofensivo ao ‘conservador’ Crátero, mas acessório de grande costume no mundo grego, ainda mais associado a uma divindade olímpica, não haveria de causar arrepio tanto ao veterano quanto ao potencial público de Delfos – e também da Casa de Dioniso. Por fim, o pétaso poderia indiciar, por si só, a

apologistas cristãos do segundo século. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, pp. 70-71.

⁵⁸ Ver MORENO, Paolo. “Monete e storia nell’iconografia di Alessandro”. *Notiziario Arte Contemporanea*, n. 41, 2012, pp. 99-132.

⁵⁹ Emprego a expressão πολυτέλειαν τῶν Ἀσιανῶν βασιλέων, usada por Diodoro (17.77.4)

realização da caçada no estrangeiro, como marcador do viajante que consuma a venatória em terras distantes.

Outro detalhe, algo discreto, do Mosaico de Pela parece ratificar todo o cuidado que Crátero, e os escultores da doação original, haveriam de conservar para com a memória de Alexandre. De fato, o único indício do perigo iminente é a pata do leão, que se sobrepõe ao pé esquerdo do identificado como Alexandre. Em meio a tantos outros elementos visuais eloquentes – a potência muscular de ambos os caçadores, a pujança leonina e as clâmides que esvoaçam pela composição, para se ater aos mais básicos – é certo que esse sóbrio pormenor cumpria o pesado encargo de ser marcador do risco pelo qual passava Alexandre, sem, de nenhum modo, aviltar sua postura frente à coragem do veterano.

Com respeito à identificação de Crátero com o caçador à direita, sua postura corporal e visual, já analisadas, se encaixa às de alguém que se vê em meio à tarefa de resgatar seu soberano. Capturado entre o sobressalto e a resolução, a figura do veterano se mostra mais do que apta a executar o leão que põe a vida de Alexandre em risco. Crátero, de resto, parecer antever o único momento em que o conquistador poderia ficar à mercê do animal: após o lançamento da lança, mas antes do desembargar da espada. Sempre zeloso, o general se antecipa ao bote fatal. A musculatura mais tensa de Crátero – caracterizada pelo delineado bastante definido de sua compleição no mosaico, em especial quando em contraste com a de Alexandre – robustece esta identificação.

De resto, a postura corporal leonina – de torcer o pescoço em direção a seu alçoz – é outro dos elementos em favor da proposta. Com efeito, o torso corpóreo do leão aponta para Crátero como o caçador que está a ponto de desferir o golpe de misericórdia, em figuração em todo consonante com as descrições de Plínio, Plutarco e mesmo do epigrama descoberto em Delfos.

Feitas as devidas ponderações sobre a identidade dos personagens do Mosaico de Pela, cabe passar àquelas que, talvez, sejam as duas

propostas mais ousadas deste estudo: a de que o painel é uma cópia do grupo original esculpido por Lísipo e Leocares e que, por seu turno, os artistas poderiam ter se inspirado nos Tiranícidias em seu retrato da cinegética.

Mosaico de Pela e Os Tiranícidias

Makaronas de pronto associou as figuras do painel de Pela às duas estátuas componentes do grupo. De fato, as semelhanças formais são inegáveis. Entre Aristógiton e Alexandre, ganham destaque o drapejado das vestes, a disposição das pernas – a direita ancorada ao solo, a esquerda no movimento de avanço –, e a tensão do braço esquerdo, que a um só tempo confere equilíbrio ao corpo, mede a distância entre vítima e algoz e empunha a espada. Conquanto algumas diferenças sejam dignas de nota – Aristógiton mantém seu olhar no horizonte, por enfrentar um humano, ao passo que Alexandre se abaixa para mirar o leão – as simetrias entre o tiranícidia e o conquistador são muito mais marcantes [Fig. 8].



Figura 8
Comparação entre Alexandre e Aristógiton

Também o são as entre Crátero e Armódios. Mais uma vez a compleição das pernas, a musculatura do tórax, a tensão do braço direito, responsável por brandir a espada à altura da cabeça, e o emprego da canhota para alocar a bainha são os mais evocativos. Embora outra vez o olhar aparte as figuras, e também a falta do drapejado em Armódios, cabe registrar esses os pontos [Fig. 9]. Não obstante fecundas, as afinidades formais não bastam, por si só, para propor que Lísipo e Leocares tivessem se inspirado nos Tiranocidas para a feitura da doação de Crátero. De modo a consubstanciar esta tese, é necessário retomar a longuíssima trajetória do grupo, enfatizando os significados a ele atribuídos – e por ele difundidos.



Figura 9
Comparação entre Armódios e Crátero

Para iniciar a retomada, é preciso voltar ao final do século VI a.C., quando Atenas vivia sobre a tirania dos pisístrates. Hiparco, filho menor de Pisístrato, havia se enamorado de Armódios. Ao ser repellido, humilhou seu

flerte de outrora, durante uma procissão panatenáica. Buscando se vingar, Armórdios, em companhia de seu amante Aristógiton, executaram Hiparco em 514 a.C., no episódio conhecido como tiranicídio. Ambos pagaram com a vida seu feito.

Mesmo que um ranzinza como Tucídides (6.57) interprete o episódio em termos de desinteligência movida à base de fúria cega e ciúmes, o fato é que democracia ateniense tratou de transformar esse assassinato em sua tábua sagrada. 510 a.C., ano da expulsão de Hípias, irmão de Hiparco, marca o início do culto aos tiranicidas, com a encomenda de duas estátuas de bronze ao escultor Antenor, em honra aos feitos de Armórdios e Aristógiton. Em 480 a.C., durante a invasão de Xerxes a Atenas, as esculturas foram levadas para Susa como butim. Embora alguns comentadores interpretem a estada do grupo na capital como prova de helenização das elites persas, caracterizada por seu apreço pela arte grega⁶⁰, é mais provável que Xerxes e o seus estivessem cientes da condição simbólica dos Tiranicidas como expressão máxima da liberdade democrática ateniense – condição que haveria de ser revogada com a vitória aquemênida nas Guerras Greco-Persas⁶¹.

Ainda que os atenienses, em 477 a.C. tenham comissionado a Kítios e Nesiotes outro grupo em bronze dos Tiranicidas, em substituição àquele pilhado, o destino das esculturas originais é o que intensa mais os propósitos deste artigo. Segundo Plínio (*NH* 34.70) e Arriano (*Anab.* 3. 16. 7; 7. 19. 2), Alexandre teria sido o responsável por resgatar as estátuas da custódia aquemênida. Embora haja outras versões a respeito da identidade do salvador – Selêuco (*Val. Max.* 2. 10. 1) ou Antíoco (*Paus.* 1, 8, 5) – fato é que nos albores do período helenístico o grupo mantinha intacto seu prestígio como baluarte da liberdade helênica frente ao despotismo dos persas – que, fica claro, tampouco tiveram abolido seu

⁶⁰ KAWAMI, Trudy. "Greek Art and Persian Taste: Some Animal Sculptures from Persepolis". *American Journal of Archaeology*, vol. 90, n. 3, 1986, p. 259.

⁶¹ Ver SHEAR, Julia. "The Tyrannicides, Their Cult And The Panathenaia: A Note". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 132, 2012, pp. 107-119.

status de metonímia da opressão oriental nos dois séculos que separam as Guerras Greco-Persas de Alexandre.

Esse contexto permite vislumbrar não apenas como Lísipo e Leocares possivelmente foram expostos às esculturas recuperadas dos Tiranícidias – além de decerto já estarem cientes de toda a carga simbólica carregada por elas –, como também dá brecha para defender que Crátero, na condição de comitente, tinha por desejo perpetuar essa mesma carga em sua doação em Delfos. Centro de pan-helenidade de rara potência, o santuário de Apolo era local ideal para depósito de *ex-voto* que evocasse o feito libertador dos Tiranícidias não só em conteúdo, mas também em forma. Ferrenho defensor das tradições e mentor intelectual da encomenda, Crátero não poderia se furtar a esse desempenho.

A relação entre o Mosaico de Pela e os Tiranícidias também enseja comentários a respeito da identificação dos personagens identificados no painel macedônio. Os pares Alexandre/Aristógiton e Crátero/Armódios, propostos por Makaronas e subscritos por este autor, seriam impensáveis do ponto de vista etário: na relação dos tiranícidias, Aristógiton encarnava o papel de *eromeno* e Armódios o de *erastas*, ao passo que Alexandre era cerca de 15 anos mais moço que Crátero – além de não nutrir relações afetivas mais íntimas com o veterano. Não obstante, um dos alicerces do *eromeno* era zelar e garantir o bem estar do *erastas*, e, quiçá esgarçando um tanto o argumento, tal é função que cumpre Crátero, ao proteger Alexandre da investida leonina.

Cabem algumas palavras finais com respeito à identificação proposta. Palagia assinalou, com correção, que os rostos do Mosaico de Pela não se constituem em retratos. Entretanto, é igualmente verdade que o gênero da retratística é *prima donna* do período helenístico, enquanto a escola clássica da escultura grega – da qual Lísipo e Leocares são o ponto de chegada – tinha o corpo como o suporte máximo para a figuração⁶². Sendo

⁶² GIULIANO. *op. cit.*, p. 355. Para o papel de Alexandre como catalisador da retratística, ver BEARD, Mary & HENDERSON, John. **Classical Art: from Greece to Rome**. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 226.

assim, os artífices da doação de Crátero podem ter optado de maneira deliberada por concentrarem seu estro na compleição das figuras do basileu e do veterano, em oposição à feitura de retratos *stricto sensu*. Ao procedem assim, estariam, a um só tempo, atendendo ao desejo de um comitente ‘conservador’ como ampliaram o eco ao grupo dos Tiranícidias, em suas conotações e denotações.

Não se trata de ignorar as diferenças entre o grupo ateniense, a doação de Crátero e mesmo o Mosaico de Pela. Aspectos relevantes como a visibilidade das ideias expressidas pelas obras – pública em todos os sentidos no primeiro caso, mais restrita no segundo e, sobretudo, no terceiro – e os diferentes regimes de poder no interior dos quais foram idealizadas, a democracia radical de Atenas *versus* os reinos helenísticos em disputa constante, não podem ser esquecidos. No entanto, a análise ora empreendida seria muito mais pobre se passasse ao largo dos aspectos políticos imbricados na comissão de Crátero e suas possíveis relações com um grupo tão afamado quanto o dos Tiranícidias. Neste caso, tais laços acabam por ratificar as simetrias formais já notadas por Makaronas, fornecendo argumentos oriundos do campo político, que, por definição, atravessa toda a produção artística.

Ao longo deste item, a hipótese de que o Mosaico de Pela é uma reprodução, em suporte distinto, da doação escultórica de Crátero em Delfos vem sendo insinuada. Sendo Leocares e, sobretudo, Lísipo os nomes de relevo que respondem pela execução das estátuas originais, para encerrar esta reflexão é necessário enfatizar alguns dos elementos característicos do escultor de Sícion presentes no painel macedônio.

Mosaico de Pela e suas relações com a arte de Lísipo

Como afirma Stewart, Lísipo é um dos escultores gregos agraciados com documentação mais farta. Nascido em Sícion, na região do Peloponeso, por volta de 390 a.C., Lísipo teria iniciado sua produção por volta de 370 a.C., avançando, como visto, até uma encomenda de Cassandro, em 316

a.C. Com profícua carreira de quatro décadas, o artista teria feito nada menos do que 1500 esculturas, todas em bronze⁶³. Algumas passagens da tradição textual ajudam a lançar luz sobre a atuação do escultor. A primeira é de Plínio (*NH* 34.65): “Diz-se que contribuiu muitíssimo à arte da bronzística, trabalhando mais os cabelos, fazendo as cabeças menores, em relação às antigas, os corpos mais afilados e esbeltos, de modo que as estátuas parecessem mais altas”⁶⁴. Tamanho prestígio fez com que Alexandre comissionasse grupo comemorativo à Batalha de Grânico (334 a.C.), pelo qual Lísipo foi o responsável. O conjunto deveria representar o conquistador e os 34 soldados macedônios que pereceram no curso do combate (Plut. *Alex.* 16. 15-17)⁶⁵.

Os trechos seguintes vêm de Plutarco. Em sua biografia de Alexandre (Plut. *Alex.* 4.1), o autor afirma que a extraordinária aparência do conquistador era melhor exibida nas estátuas de Lísipo, motivo pelo qual Alexandre permitia que apenas o artista de Sícion fosse encarregado por suas esculturas⁶⁶. Também da pena de Plutarco, agora no tratado *Sobre a Fortuna e a Virtude de Alexandre* (2.2), temos outra informação de primeira grandeza:

Por isso, Alexandre ordenou que tão somente Lísipo fizesse seu retrato. Pois apenas ele, ao que parecia,

⁶³ Para uma lista completa dos trabalhos de Lísipo, ver: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0008%3Apart%3D2%3Achapter%3D4%3Asection%3D4> (acesso em 02/05/2020). Como catálogo, fonte indispensável é MORENO, Paolo. *Vita e arte di Lisippo*. Milano: Il Saggiatore, 1987.

⁶⁴ Statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videtur. Tradução de Luiz Marques.

⁶⁵ Nesse trecho, Plutarco cita Aristóbolo, companheiro de Alexandre que escreveu uma biografia do macedônio por volta de 300 a.C. O grupo foi pilhado pelos romanos em 146 a.C., e depositado no Porticus Metelli (Plínio *NH* 34.64; Arr. *Anab.* 1.16.4-5) Ver EDWARDS, Charles. “Lysippos”. In: PALAGIA, Olga & POLLITT, Jerome J. **Personal Styles in Greek Sculpture**. Melbourne: Cambridge University Press, 1996, p. 132. Sobre as possíveis estátuas sobreviventes do grupo original, ver CALCANI, *op. cit.*

⁶⁶ τὴν μὲν οὖν ἰδέαν τοῦ σώματος οἱ Λυσιππειοὶ μάλιστα τῶν ἀνδριάντων ἐμφαίνουσιν, ὕψ' οὐ μόνου καὶ αὐτὸς ἤξιου πλάττεσθαι.

trouxe o real caráter de Alexandre ao bronze e deu forma à sua excelência essencial. Pelo que os outros, apressados em representar seu pescoço torcido e seus olhos límpidos e difusos, foram ineptos em preservar seu comportamento viril e o leonino⁶⁷.

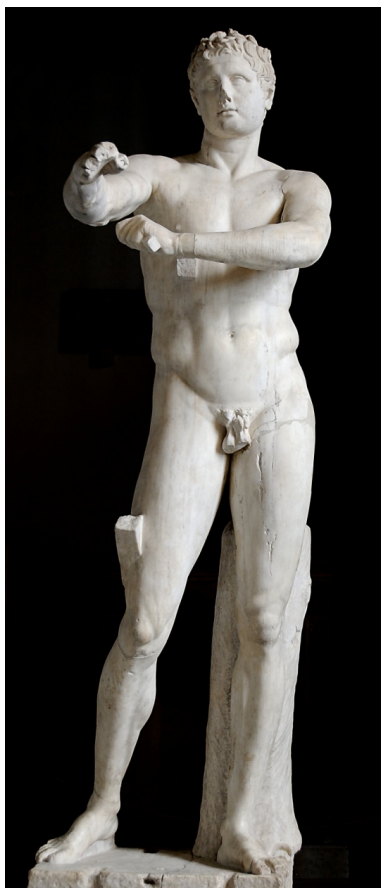


Figura 10
Lísipo
Apoxiomenos
Mármore pentélico, 205 cm. Cópia romana de idade claudiana, de um original brônzeo de c. 330 a.C. Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino.
Disponível em
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apoxyomenos_Pio-Clementino_Inv1185.jpg>

⁶⁷ διό καὶ μόνον Ἀλέξανδρος ἐκέλευε Λύσιππον εἰκόνας αὐτοῦ δημιουργεῖν. μόνος γὰρ οὗτος, ὡς ἔοικε, κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τὸ ἦθος αὐτοῦ καὶ συνεξέφερε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετὴν: οἱ δ' ἄλλοι τὴν ἀποστροφὴν τοῦ τραχήλου καὶ τῶν ὀμμάτων τὴν διάχυσιν καὶ ὑγρότητα μιμεῖσθαι θέλοντες οὐ διεφύλαττον αὐτοῦ τὸ ἀρρενωπὸν καὶ λεοντώδες. A informação de que Lísipo era o único escultor autorizado a retratar Alexandre também se encontra em Plínio (*NH* 3.37). Horácio (*Ep.* 2.1.240); Valério Máximo (8.11.2) e Arriano (*Anab.* 2.16.4).

Como bem observou Edwards, a longa carreira de Lísipo faz com que seu estilo tenha, por óbvio, se alterado ao longo de quatro décadas. A comparação, por exemplo, entre o Kairos e o Hércules Farnese basta para documentar esse fenômeno. Apesar disso, o Apoxyomenos talvez seja a obra que melhor condense o estilo do escultor [Fig. 10] pelos motivos que o mesmo Edwards cita: os membros longos e cabeça pequena que conferem a sensação de peso à escultura e a maneira como esses membros se projetam para além do corpo de estátua, invadido o espaço que seria, pela tradição, reservado ao espectador⁶⁸.

Pollitt, a esse respeito, tem um adágio de potência nietzschiana: no caso da arte da Lísipo, é o espectador que deve se adaptar ao espaço da escultura, e não o inverso⁶⁹. Mais do que uma frase de efeito – afinal, sabemos, é muito mais provável que um ser vivo contorne uma estátua do que o inverso – o que quer enfatizar o historiador americano é como Lísipo é inventivo nesse particular, rompendo a ‘zona de conforto’ dos observadores de suas obras. Essa engenhosidade, bem com a cisão para com o Cânone de Policeto, seriam, também para Pollitt, as maiores contribuições do escultor de Sícion. Frente às informações aqui reunidas, em especial o apreço de Alexandre pela arte de Lísipo e a eleição do Apoxiomenos como seu *magnum opus*, cabe passar aos possíveis pontos de contato entre essa estátua e o Mosaico de Pela, na investida de defender como o painel macedônio deriva do grupo escultórico encomendado por Crátero.

Tendo o mármore pentélico como matéria-prima, acredita-se que o Apoxiomenos seja cópia romana de idade claudiana, sendo o original de Lísipo datado de c. 330 a.C., ou seja, cerca de uma década antes da comissão de Crátero. Também por isso, a escolha por pareá-la ao Mosaico de Pela é fortuita. Com 2,05m, Plínio (*NH* 36.62) dá a dimensão exata do

⁶⁸ EDWARDS, *op. cit.*, pp. 143; 153.

⁶⁹ POLLITT, Jerome J. **Art in the Hellenistic Age**. New York: Cambridge University Press, 1986, p. 48.

quanto Apoxiomenos despertava deslumbramento já na Antiguidade: Tibério mandou levar a estátua aos seus aposentos, mas, durante um espetáculo teatral, a plebe clamava com tal vigor pelo retorno da escultura às termas que o imperador se viu obrigado a ceder. Do ponto de vista da proporção, o Apoxiomenos segue o cânone de Lísipo em 1/8, isto é, a partir das dimensões da cabeça, é possível dividir o corpo em outros sete segmentos de igual dimensão. No cânone de Policleto, o Doríforo segue o modelo 1/7 [Fig. 11]. É a essa mudança canônica que a historiografia acima citada faz alusão.

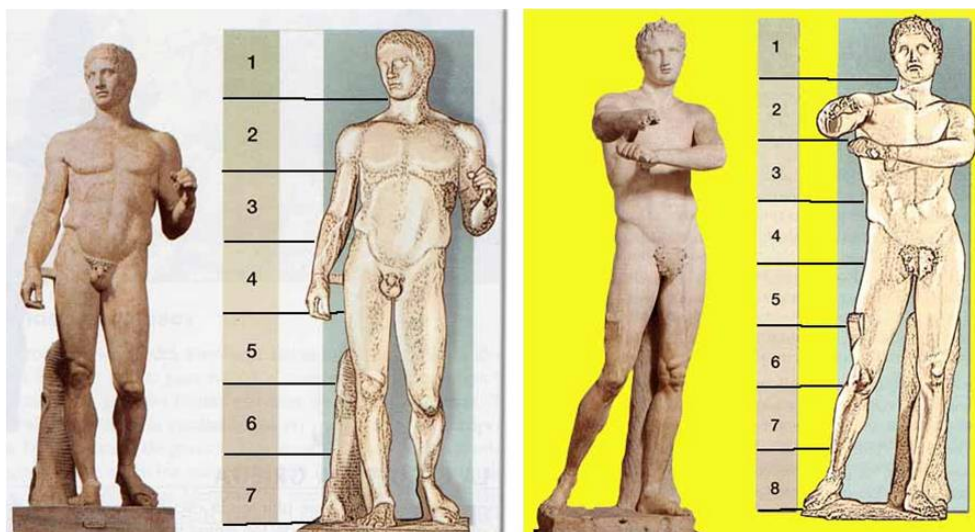


Figura 11
Cânon de Policleto 'versus' Cânon de Lísipo

Embora seja estruturalmente complicado aplicar o esquema de Lísipo ao Mosaico de Pela – a compleição não ereta das figuras dificulta um exercício de proporções como o feito no Apoxiomenos –, é correto que a representação de Crátero segue quase à risca o cânone 1/8. Desprovido do pétaso que caracteriza Alexandre, vemos que essa figura segue as proporções mais afiladas propugnadas por Lísipo: o tronco delgado, a musculatura saliente, as longas pernas e a cabeça diminuta são elementos

partilhados pelo Mosaico de Pela e o Apoxiomenos.

Imaginando como seriam as esculturas originais, não é difícil ter a perspectiva de que as estátuas de Alexandre e do veterano convidariam o expectador a fruí-las em todos seus pormenores, talvez caminhando ao seu redor de modo a apreciar a clâmide esvoaçante do conquistador, o torso leonino ou enérgica pose de ataque de Crátero. Tratar-se-ia de um rompimento absoluto com o desfrute apenas frontal da estatuária, bastante ao sabor do escultor peloponésio. Para sorver até a última gota do argumento, é possível até mesmo notar como, na figura leonina, a cabeça também é sensivelmente mais diminuta que o resto do corpo, seguindo o cânone de Lísipo.

A partir dos elementos formais acima elencados, a proposta de que o Mosaico de Pela retoma o *ex-voto* de Crátero em Delfos torna-se mais sólida. No entanto, Plutarco também menciona Leocares como um dos autores do grupo comissionado pelo veterano. Sabe-se que o escultor ateniense era cerca de 10 anos mais velho que Lísipo, sendo a morte de Leocares estimada de 320 a.C. É possível supor que Leocares tenha trabalhado no grupo antes de padecer, sendo seu colega o responsável por concluir o *donarium*. De resto, vale lembrar que o Leocares já era figura conhecida na corte macedônia, tendo executado grupo em ouro e marfim de Filipe, Amintas e Alexandre, além de Olímpia e Eurídice, conforme relata Pausânias (5.20.10).

Destarte, talvez valesse conjurar o Apolo de Belvedere, obra mais íclita de Leocares [Fig. 12]. O que temos à nossa disposição é cópia em mármore do período de Adriano, depositado no Museo Pio Clementino (inv. n. 1015). Ao ladeá-lo ao Alexandre do Mosaico de Pela, algumas simetrias sobrevêm: a distribuição do peso corporal nas pernas é bastante semelhante, embora a escultura de Leocares flexione os joelhos de forma mais sutil; a angulação do púbis é quase a mesma, assim com a postura e inclinação do braço esquerdo. A hipótese mais aceita dá conta de que a mão perdida do Apolo de Belvedere empunharia o arco, atributo recorrente da divindade, que se equilibraria muito bem com a bainha manejada pelo

Alexandre do painel de Pela. O caimento da clâmide do conquistador e o drapejado de Apolo, incluindo o nó ao redor do pescoço, garantem o último detalhe em comum.



Figura 12

Leocares

Apolo de Belvedere, 224 cm.

Cópia romana proveniente provavelmente de Anzio, de um original em mármore de c. 370-340 a.C. Vaticano, Cortile delle Statue. Disponível em

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Apollo_of_the_Belvedere.jpg>

O raciocínio desenvolvido até este ponto buscou demonstrar a possibilidade de que o Mosaico de Pela é uma reprodução das esculturas de Lísipo e Leocares encomendadas por Crátero. Para fechá-lo, vale tecer algumas ponderações a respeito de como esta interpretação do mosaico se relaciona com a Casa de Dioniso, lugar de sua descoberta. Por infortúnio, não há documentação que confirme os donos da mansão, mas a hipótese de que ela teria pertencido à família de Crátero é assaz convidativa. Neste caso, o velho aforismo italiano – *se non è vero, è ben trovato* – é mais do que bem-vindo.

Os ganhos de Crátero como uma reprodução caseira de sua doação em Delfos seriam, por óbvio, gigantescos. Em primeiro lugar, podemos situar o Mosaico de Pela no conjunto mais amplo dos painéis que compõem a decoração do edifício. Com efeito, temos Dioniso montado na pantera que, como já assinalado, cairia bem como alusão à conquista da Ásia, particularmente das Índias, região que sempre despertou fantasias no imaginário helênico. Outros temas são de grande monta: o ataque do leão ao grifo, por exemplo, também possui conteúdo iconológico digno de registro. Se os grifos carregam, no repertório grego, referências a territórios longínquos e inexplorados, nos limites do ecúmeno⁷⁰, o ataque leonino possui enorme reverberação não só na arte grega, mas, sobretudo, asiática. Basta recordar as escadarias de Apadana, às quais Crátero e os demais macedônios foram expostos. Por fim, o embate entre os centauros – e, em especial, a centauromaquia –, assumiram ao longo dos séculos V e IV a.C. os contornos do embate entre a ordem e o caos, entre a civilização e barbárie, como metáforas para as Guerras Greco-Persas⁷¹. Exemplos não faltam: das frisas e métopes do Partenon ao Pórtico Pintado por Polignoto de Tassos, nas quais persas, amazonas e centauros eram repelidos como os mais figadais inimigos dos helenos.

⁷⁰ Ver FRANKS, Hallie. “Hunting the Eschata: An Imagined Persian Empire on the Lekythos of Xenophantos”. *Hesperia*, vol. 78, n. 4, 2009, pp. 455-480.

⁷¹ Ver COHEN, Beth. “The Non-Greek in the Greek Art”. In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris. (orgs.). *A companion to Greek art*. Wiley: Blackwell, 2012, pp. 456-479.

Esse conjunto de conotações torna plausível classificar a Casa de Dioniso como um *lieu de mémoire*, bastante apropriado à rememoração e perpetuação das façanhas macedônias na Ásia⁷². Partindo dessa noção da escola francesa, podemos enfatizar a ocupação primacial do primeiro andar da mansão como espaço reservados aos simpósios. Instituição maior das elites masculinas na Grécia, o banquete, como prática social, se encaixaria bem a Crátero, veterano atento às tradições, como momento adequado para reforçar sua participação nas campanhas de Ásia, bem como salientar seus laços com Alexandre. Uma cópia doméstica de seu *ex-voto* em Delfos seria mais do que recomendada para cumprimento desses desígnios a contento.

Do ponto de vista da materialidade, Westgate pontuou que mosaicos de seixos, muito populares após Alexandre, são à prova d'água e de fácil limpeza, sendo, portanto, amoldados ao ambiente do simpósio. A autora reforça a tese ao destacar a presença de um painel com Dioniso em espaço reservado à partilha da bebida, sublinhando os laços simbióticos entre iconografia e materialidade no mundo grego⁷³. A esse respeito, Dunbabin salienta importante mudança no espaço expositivo mais comum para os mosaicos: no período arcaico, o templo era o edifício por excelência, enquanto no helenístico os edifícios privados ocupam essa função⁷⁴.

Assim, ao se admitir que a Casa de Dioniso pertenceu a Crátero e sua família, o Mosaico de Pela se converteria em instrumento de alta

⁷² A bibliografia é extensa, sobretudo em língua francesa, mas o ponto de partida mais acessível é NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História – Revista dos pós-graduandos de História**, vol. 10, 1993, pp. 7-28. Para histórico e análise do desenvolvimento do conceito em Nora, ver HARTOG, François. “Memória, história, presente”. In: HARTOG, François. **Regimes de historicidade**. Presentismo e experiências do tempo. Tradução de Andréa Souza de Menezes *et alii*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, pp. 133-192.

⁷³ WESTGATE, Ruth. “Mosaics”. In: SMITH, Tyler & PLANTZOS, Dimitris. (orgs.). **A companion to Greek art**. Wiley: Blackwell, 2012, pp. 187-188.

⁷⁴ DUNBABIN, Katherine. **Mosaics of the Greek and Roman World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 6; 12-13.

performance para os propósitos do veterano e seus herdeiros. O painel, como artefato dotado de agência, cumpria a função de sancionar, de uma vez por todas, a posição de relevo da família do general no conturbado cenário político de finais do século IV a.C. Sua eficácia seria ainda maior à medida que reproduziria, em âmbito doméstico, todo o peso da comissão de Delfos, consumada pelos dois mais requisitados escultores do período: Lísipo e Leocares, que não se percam pelo nome. A harmonia obtida graças à disposição do painel leonino com outros mosaicos cujos temas faziam repetida menção à conquista da Ásia haveria de emoldurar os anseios do veterano. A apreciação multisensorial do ambiente – do impacto visual ao paladar e apelo olfativo da bebida – seriam os elementos finais para a complexa composição do Mosaico de Pela.

Conclusão

Descoberto por Charalampos Makaronas em 1957, o chamado Mosaico de Pela figura extraordinária cinegética leonina, com dois caçadores ladeando a fera. Parte componente de um grupo de painéis alocado no primeiro andar da Casa de Dioniso, a obra foi analisada utilizando de variado instrumental, com o objetivo de advogar em favor de suas ligações com a encomenda de Crátero destinada ao santuário em Delfos.

Em primeiro lugar, o painel foi estudado à luz de seus pares da Casa de Dioniso, propondo que, em conjunto, todos eles poderiam aludir – de forma mais ou menos direta – à conquista do Império Aquemênida. Em segundo, foi realizada uma proposta de identificação dos personagens da cinegética, defendendo Alexandre como o caçador à esquerda e Crátero acudindo em socorro do basileu. O pétaso, peça tradicional do vestuário macedônio e envergada pelo conquistador durante a campanha Ásia, bem poderia identificar Alexandre no mosaico, além de indicar a caça ao leão realizada em solo estrangeiro, como, aliás, advertem tanto o texto de Plutarco quanto o epigrama original do *ex-voto*, assinado por Crátero Filho.

Na sequência, foi o explorado o aspecto escultural do mosaico macedônio,

comparando-o ao conhecido grupo dos Tiranicidas. Para além das afinidades formais, o *status* do grupo como representante máximo da liberdade grega cairia bastante bem à doação de Crátero, em vista de sua menção à derrocada aquemênida. Vale lembrar que Alexandre, ou algum dos diádocos, foi o responsável por restituir as esculturas originais dos Tiranicidas, subtraídas de Atenas após a pilhagem de Xerxes.

Por fim, e de maneira a sustentar a hipótese de que o painel de Pela seria reprodução das esculturas comissionadas a Lísipo e Leocares, foram tecidos comentários a respeito de detalhes das figuras do mosaico que poderiam ecoar os apanágios dos dois artistas. Para o caso de Lísipo, o cânone em 1/8, as cabeças reduzidas, o corpo afilado e a compleição muscular característica são minúcias de maior monta, ao passo que elementos como a tensão do braço esquerdo e o drapejado sobre ele poderiam conectar o Alexandre de Pela ao Apolo de Belvedere de Leocares.

Se este estudo foi conduzido com propriedade, ele logrou elencar um dossiê de elementos mobilizados em favor da conexão entre os textos de Plínio e Plutarco, o Mosaico de Pela, a Casa de Dioniso em Pela e as estátuas dos Tiranicidas, defendendo a hipótese de que o painel reproduz, em âmbito doméstico, o *ex-voto* de Crátero consagrado em Delfos. Se a simplicidade aparente é um dos alicerces da beleza do Mosaico de Pela, as reações que ele poderia despertar em seu espectador, ciente da rede de sentidos que atravessa a composição, são muito mais complexas.